

EL PROBLEMA DEL AUTOR EN LA CREACIÓN COLECTIVA TEATRAL

UN ANÁLISIS SOBRE LA PRODUCCIÓN 3x3 DEL GRUPO *MANOJO DE CALLES* DE TUCUMÁN

The authorship problem in theatrical collective production.

An analysis on the play 3x3 by Manojó de Calles from Tucumán

Claudio Sebastián Fernández

Universidad Nacional de Tucumán
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
[sebateatro@yahoo.com.ar]

Resumen: la historia del teatro occidental ha dado muestras de la compleja red de disputas por la autoría entre los productores del acontecimiento escénico. El presente artículo pretende profundizar algunas discusiones entre teatro y literatura, particularmente la problemática relación entre el autor del texto dramático y el/los autores de la escena teatral, centrando el análisis en la obra *3x3* del grupo tucumano *Manojó de Calles*. Esta producción permite reconsiderar los escritos del *Nuevo Teatro* de Enrique Buenaventura y Jacqueline Vidal desde una posición post-estructuralista, apoyada principalmente en las lecturas que Jacques Derrida hace sobre el "Teatro de la Crueldad" de Antonin Artaud.

Palabras clave: autor teatral; creación colectiva; Tucumán; teatro argentino.

Abstract: The history of Western theatre provides several examples of authorship disputes among producers of theatrical works. The present paper is aimed at analyzing some arguments derived from the linkage between theatre and literature, particularly, the problematic relation between theatre producers and playwrights. To do so, we have selected the play *3x3* by the school *Manojó de Calles* from Tucumán. Such a production will allow us to review Enrique Buenaventura and Jacqueline Vidal's *Nuevo Teatro* writings from a post-structuralist perspective supported by Jacques Derrida's readings on Antonin Artaud's "Teatro de la Crueldad."

Keywords: playwright; collective production; Tucumán; Argentine theatre.

El teatro contemporáneo de Tucumán propone una importante diversidad en torno a los modos de producción escénica. La creación colectiva o creación grupal, desde los años setenta hasta nuestros días ha sido una de las formas más relevantes en las propuestas del teatro independiente en la provincia,

acompañando un proceso latinoamericano que tuvo como principal referente a Enrique Buenaventura y su Teatro Experimental de Cali¹.

Si bien la creación colectiva de los años setenta en nuestro país ha variado en sus búsquedas ideológicas, políticas y sociales hasta nuestros días, ciertos aspectos de este modo de producción se han mantenido como marcas características: “rupturas con el modo hegemónico de actuación, trabajos que se basan principalmente en improvisaciones, mínimos recursos técnicos y escenográficos, utilización de espacios no convencionales, horizontalidad en los miembros del grupo” (Argüello Pitt 3). Un punto que no puede escapar al análisis de las creaciones grupales contemporáneas es el problema del autor y el director como figuras de autoridad dentro de los colectivos de creación y la participación del resto de los integrantes del grupo en la construcción del texto.

Aunque la “horizontalidad” que propone la creación colectiva entre los integrantes del grupo fue una clara reacción al individualismo y la especialización que imponía la Modernidad (Irazábal 6), no es posible sostener que los colectivos de creación de los sesentas, setentas y ochentas hayan abandonado la idea tradicional de autor, el que “fija” la letra, función que, por lo general, recae en el director-coordinador de las improvisaciones, quien documenta el trabajo actoral por escrito y en la mayoría de los casos registra a su nombre las obras en las instituciones que administran los derechos de autor, en los programas de mano, etc. En este formato, el autor está planteado *dentro* del colectivo de creación pero a la hora de presentar la obra ante el público el nombre de quien “escribe” el texto (aunque este solo sea el resultado de las improvisaciones de los actores durante el proceso creativo) es señalado como el “autor”. Esto cobra relativa importancia si pensamos que, a la hora de historizar el teatro, suele hablarse, por ejemplo, de “la obra de Buenaventura”, o la “obra de Oscar Quiroga” en Tucumán, aún sabiendo que gran parte de esa producción es colectiva. La invisibilidad del actor y del resto del grupo creativo, en este sentido, es un rasgo que hasta hoy se plantea como problema en el campo teatral local.

Se pretende, entonces, profundizar sobre el tema de la autoría en la creación colectiva contemporánea a partir de ciertos conceptos que Jacques Derrida establece en torno al teatro *no representativo* de Antonin Artaud, como forma de señalar, desde una mirada post-estructuralista, cierto límite que la modernidad

1 El Teatro Experimental de Cali (TEC) fue el ámbito que dirigió Buenaventura en los años setenta, al regresar de Europa, y desde donde proyectó su idea de “teatro total” bajo la influencia del Teatro Popular de Francia y del Piccolo Teatro de Milano, formaciones en las que los actores, directores y autores trabajaban en equipo para abarcar un público lo más amplio posible. También fueron determinantes sus tempranos viajes por el Cono Sur, en una época en que el movimiento de Teatro Independiente buscaba nuevas formas de expresión mientras América Latina hacía su entrada a la modernización. La Revolución Cubana de 1959 y la radicalización política de la izquierda en la región dio un gran impulso al teatro de grupos, los cuales lucharon por una dramaturgia que hablara de los temas locales y, a la vez, supuso una puesta en funcionamiento de las bases democráticas del trabajo comunitario por medio de los modos de organización y funcionamiento de los grupos de creación colectiva (Rizk 111-121).

parece haberle puesto a las búsquedas de “horizontalidad” de los grupos de creación colectiva de las últimas décadas.

En distintos textos, Jacques Derrida se ha abocado al análisis y desarrollo del concepto de representación en el teatro. Para eso ha tomado un modelo que, según sostiene, pone en crisis la idea de teatro representativo: el *teatro de la crueldad* de Antonin Artaud. El análisis que realiza Derrida saca a la luz el pensamiento del “poeta maldito” acerca de los modos de representación del teatro clásico y, a la vez, permite pensar este hecho artístico como una *escritura* propia que escapa al dominio de la letra, del texto del dramaturgo; un teatro que devuelve la *vida* a la escena y que con ello pone en crisis las concepciones modernas sobre el teatro de Occidente.

Se pretende aquí reformular una pregunta que Derrida se hace en “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación” (1989): “Quizás podríamos preguntarnos ahora no en qué condiciones puede serle fiel a Artaud un teatro moderno, sino en qué casos, con seguridad, le es infiel” (párrafo 34). El filósofo nos plantea, de algún modo, la imposibilidad de un teatro no representativo fundado desde la lógica moderna de Occidente, o bien su condición de teatro “por encontrar” (Derrida “El teatro”); aunque también la pregunta nos está situando ante la necesidad de formularla, de ensayar algunas repuestas a la luz de nuestro teatro contemporáneo más próximo.

La relación propuesta con la creación colectiva responde a la idea de profundizar en algunas discusiones que aún hoy siguen vigentes entre teatro y literatura, particularmente la problemática relación entre el texto dramático y la escena teatral. De algún modo, Buenaventura y su *Nuevo Teatro*² es quien da un impulso pragmático en este sentido e inaugura en Latinoamérica una metodología que pone en crisis la idea del autor teatral *fuera* del colectivo de creación, es decir, la idea de un autor que escribe la obra literaria desde su “gabinete”, la traslada luego a un director teatral quien hace su propia lectura y la *re-presenta* luego en escena con los actores.

Analizaré aquí una obra teatral estrenada en Tucumán en el año 2008 que retoma los principios de la creación colectiva y ensayaré algunas relaciones entre las lecturas que Derrida hace sobre el teatro de Artaud y el método de creación colectiva propuesto por Buenaventura y Vidal. Es entre estos dos campos donde creo que es posible ubicar ciertos modos de creación grupal que tienen lugar hoy en Tucumán.

2 Buenaventura es considerado el iniciador del movimiento que llamó “Nuevo Teatro” en Cali, Colombia. Sus primeras producciones con lo que luego sería el método de la creación colectiva comienzan en 1966 con una adaptación de *Ubú Rey* de A. Jarry y hacia los setentas “se hizo necesario codificar el método de trabajo que ya se venía practicando” (Rizk 113). El método fue difundido y asumido en distintos puntos de América Latina, con características distintivas en cada región.

Una escritura en el espacio

La obra considerada para este análisis es *3x3*³ del grupo tucumano *Manojo de calles*⁴. Este grupo trabaja frecuentemente con procedimientos de creación colectiva y presenta características propias y diferentes a las metodologías elaboradas por Buenaventura-Vidal las cuales, a mi entender, permiten profundizar la discusión en torno a las figuras de autoridad: el autor y el director, dentro del grupo creativo teatral.

3x3 se presenta como un espectáculo de dramaturgia grupal en donde puede observarse como rasgo distintivo el uso de la improvisación como procedimiento clave para el “tejido” de la obra. En este sentido, el eje fundamental de la metodología planteada por Buenaventura aparece también señalado como el procedimiento indispensable en esta propuesta del grupo tucumano, lo que evidencia cierta influencia del primero en las producciones teatrales de nuestro medio.

El método de la creación colectiva, según la concepción de Buenaventura y Vidal, se presenta como una forma de producción del hecho teatral en donde los textos con los que se trabaja para la escena no provienen de “afuera”, sino que son producidos por el mismo grupo. Este aspecto no implica la imposibilidad de trabajar con textos literarios de otros autores externos al grupo, sino que dichas escrituras son consideradas solo como insumos de la escena por parte del colectivo de trabajo. En la publicación del método queda claro que “no hay teatro, propiamente dicho, sin texto” (Risk 129) y por ello se proponen dos instancias de “análisis de texto” intercaladas por “improvisaciones actorales”. Ese texto a improvisar puede ser la escritura previa del director-coordinador o bien un texto de autor externo. Si lo pensamos desde una lógica tradicional, surge aquí un límite “aparente” en el proyecto “horizontalizador” de Buenaventura, ya que las figuras del autor y del director parecerían estar posicionadas por sobre el resto de los integrantes del grupo, como aquellos autorizados para hacer el aporte textual previo a la obra. Es interesante analizar este punto en relación a las ideas que propone Derrida para un teatro que escape a las concepciones hegemónicas de representación.

-
- 3 En la ficha técnica de la obra se especifica: Obra: “3x3” / Grupo: Manojito de Calles / Actúan: César Romero, Gonzalo Véliz, Darío Mansilla / Texto: Verónica Pérez Luna sobre dramaturgia grupal / Luces: Jorge Alemán / Diseño de Espacio: Verónica Pérez Luna / Escenografía: Jorge Alemán / Fotografía: Alejandro Villagra, Sandra Pérez Luna, Celeste Lafuente, Fabián Herrera. / Videos: Celeste Lafuente, Jorge Alemán, Alejandro Villagra. / Asistente de Dirección y Producción Ejecutiva: Celeste Lafuente / Equipo de Producción: Sandra Pérez Luna, Celeste Lafuente, Verónica Pérez Luna. / Dirección y Puesta en Escena: Verónica Pérez Luna.
- 4 Se trata de un grupo de teatro experimental nacido el 25 de Marzo de 1993 en San Miguel de Tucumán. Sus miembros fundadores son Verónica Pérez Luna, Sandra Pérez Luna y Jorge Pedraza. El grupo primero funcionó como un espacio de formación actoral y con el paso del tiempo fue definiendo su línea estética. Sus prácticas enfatizan las superposiciones entre el plano del actor y del personaje, el personaje lanzado fuera del contexto de su obra, el actor y el espectador como constructores de su propia obra (Tríbullo et al. 219-222).

La idea principal que Derrida cuestiona al teatro moderno es la primacía del texto previo a la escena teatral, escrito por el autor dramático. Derrida analiza la impugnación que hace Artaud a la cadena jerárquica en donde el autor del texto dramático es quien “sopla” la palabra al director y éste a su vez al actor. Postula a partir de Artaud un “teatro maldito” en el sentido de expulsar-matar al “Dios-autor” que dicta desde afuera lo que la escena *debe ser* (“El teatro”).

Derrida propone hacer estallar la concepción “orgánica” del teatro occidental en donde la cadena de diferencias: autor – texto / director – actores transforma en “esclavos”, en “comentadores” a los sujetos de la escena (“La palabra”). En definitiva se impugna el texto previo a toda representación escénica que debe ser “traducido” de un lenguaje (literario) a otro (escénico) por el director, que pone su interpretación sobre algo dado (o “soplado”) y se la transfiere a los actores⁵. El pensamiento de Derrida pretende ubicar al teatro en tanto dueño de una escritura propia, autónoma con respecto a la literaria fijada por la palabra y sus leyes fonológicas.

Si consideramos a la improvisación como la “técnica del actor que interpreta algo imprevisto, no preparado de antemano e ‘inventado’ en el calor de la acción” a partir del “rechazo del texto y de la imitación pasiva [...] por la creencia en un poder liberador del *cuero* y en la creatividad espontánea” (Pavis 246-7), el método de Buenaventura-Vidal, al introducir este procedimiento actoral en el proceso constructivo de la obra, pone al actor en situación de *escritura jeroglífica*⁶, con lo cual puede sostenerse que la creación colectiva, aún desde su concepción en los años setenta, evidencia una participación de los actores en la escritura del texto de la obra, mediante la improvisación.

No obstante, es necesario analizar cómo es llevada a cabo tal escritura cuando existe un texto previo, y con ello determinar si es posible hablar aquí de una concepción distinta a la tradicional del teatro moderno. El principal problema en este sentido consiste en determinar la autoría en relación a los textos producidos *a posteriori* del proceso de improvisación, es decir, quién selecciona y escribe “fonológicamente” lo surgido de la escritura jeroglífica de los actores. Esta tarea, en la concepción de Buenaventura-Vidal, recae en manos del director-coordinador que registra y organiza por medio de su escritura la versión definitiva de la obra, lo cual supone un claro límite en relación a la búsqueda de “horizontalidad” en el trabajo cooperativo al que aspira este formato de producción, ya que no logra escapar de las concepciones logocéntricas del teatro moderno que legitiman a quien realiza la escritura verbal por sobre los actores y su escritura espaciada.

5 Derrida señala que “la teatralidad requiere la totalidad de la existencia y no tolera ya la instancia interpretativa ni la distinción entre autor y actor. La primera urgencia de un teatro inorgánico es la emancipación con respecto al texto” (“La palabra” párrafo 38).

6 Para Derrida, el teatro del que habla Artaud no es ni escritura fonética ni transcripción del habla, sino escritura jeroglífica que no elimina el habla, pero que claramente la pone a funcionar en un entramado más complejo de elementos visuales, sonoros, pictóricos y plásticos (“El teatro”).

En este sentido, la obra del grupo *Manojo de Calles* propone un avance significativo en la discusión, a partir del modo particular de introducir la improvisación en escena.

Los textos como “injertos”

El grupo de actores convocado para este proyecto, a propuesta de la directora, trabajó sobre tres textos dramáticos: *Las criadas* de Jean Genet, *Final de partida* de Samuel Beckett y *Eva Perón* de Copi. Sin embargo, la idea consistió no en “interpretar” esos textos de un modo tradicional, sino en generar una nueva escritura a partir de la productividad de esos textos en la escena.

Verónica Pérez Luna, su directora, deja claro este punto:

No concebimos el texto como lo hacía el estructuralismo, sino como algo híbrido; un parlamento de uno de los personajes puede fusionarse con el de otros. Aparte de los tres textos de autor que hemos escogido se suma el texto social: todos los días leemos el diario, nos informamos sobre temas de la actualidad (Entrevista 2009).

En el desarrollo del espectáculo, los actores improvisan situaciones espontáneamente frente a los espectadores, interrelacionando fragmentos de los tres textos dramáticos. Cada uno de ellos asume el rol de una enfermera de aquel hospital en que se ha transformado la sala teatral: Lucía, Irene y Ana juegan, a su vez, los roles de los personajes de cada una de las obras literarias mencionadas. Los fragmentos de los textos dramáticos son *injertados*⁷ por los actores y, por momentos, estas tres enfermeras olvidan el entorno hospitalario que han construido en un principio para asumir vidas que, en apariencia, no son las suyas.

Este “juego dentro del juego” se conjuga, además, con los tres espacios propuestos: la cocina, la habitación y el baño (que aparecen como ámbitos de la acción en los distintos textos escogidos), tres espacios que son extraídos de sus contextos dramáticos e introducidos también en el entorno hospitalario propuesto en escena. La participación de los espectadores es permanente (por invitación de los actores), como también lo son las intervenciones de la directora del espectáculo (quien musicaliza la obra a la vista de los espectadores) y hasta las del administrador de la sala teatral que es “arrastrado” por los actores a escena.

Aquí los tres textos previos a la improvisación no portan una carga semántica cristalizada *a priori*, vinculada a los contextos de producción de sus autores literarios, sino que están explotados a partir de su *poder generador*. Jorge Figueroa, al referirse a la Teoría del Texto del Post-estructuralismo, plantea:

7 “La escritura como injerto generalizado de unos textos en otros, rompe toda jerarquía, toda relación de secundariedad entre un injerto y otro, deshace la idea de un texto cerrado en la idealidad de su querer decir propio, cuya relación con la textualidad circundante no fuera sino accidental, accesoria, suplementaria” (Vidarte párrafo 2).

Este es el otro planteo central: hacer trabajar un texto en un proceso que abandona la significación para destacar lo que Kristeva llama ‘significancia’; es decir, atender la productividad del texto, lo que este puede generar en el proceso de la significancia en la perspectiva del sentido, antes que su carácter representativo. [...] es el rebasamiento de la estructura del texto (36-7).

Ese rebasamiento está muy claro en el desarrollo de esta obra: los actores, que se autodefinen como “artesanos” en la escena, improvisan “deconstruyendo”⁸ cada uno de los textos elegidos e “inertándolos” en el proceso de escritura, produciendo permanentes resignificaciones en el texto espectacular.

En la improvisación teatral, el cuerpo y la voz construyen sobre ciertas reglas que contienen al juego, pero al mismo tiempo generan un material nuevo que no ha sido producido sino en la tridimensionalidad del espacio escénico. Este texto jeroglífico es posible por el trabajo creativo de los actores que indagan en el misterio de cada instante de la improvisación, reaccionando a la acción de los otros cuerpos en el presente pleno de lo que se conoce como el “aquí y ahora” teatral. Esta modalidad de trabajo impugna la concepción de texto *a priori* al poner al actor en la escena en situación de escritura (jeroglífica y no fonética) con igual rango que el autor de un texto escrito: “el actor actúa frente al texto, como el autor frente al material social” (Rizk 131), es decir, que el texto del que se parte para la escena es puesto en la misma jerarquía que el *texto social* que el autor literario ha mirado y recortado para generar su *analogía*, su obra literaria. El análisis es similar al planteado por Analía Gerbaudo en relación a los dibujos de Loubrieu que incluye Derrida en *Éperons...: conviven dos escrituras inscriptas en dos sistemas semióticos distintos y en donde no existe ninguna concepción “representacionista” o subordinante entre una y otra* (147)⁹.

Los actores que integran este elenco, según lo dicho durante la entrevista realizada, han trabajado durante un año a partir de cada uno de los textos seleccionados por la directora del grupo y transitado, a lo largo de ese proceso, por el estilo de actuación que cada uno de ellos sugería¹⁰. Luego de hacer ese

8 Considero a la estrategia de la deconstrucción textual en el sentido en que lo enuncia Cristina de Peretti: La deconstrucción requiere “escruta(r) entre las líneas, en los márgenes, escudriñando las fisuras, los deslizamientos, los desplazamientos, a fin de producir, de forma activa y transformadora, la estructura signifiante del texto: no su verdad o su sentido, sino su fondo de ilegibilidad poniendo en marcha todos sus efectos (inclusive lo reprimido, lo excluido), abr(iendo) la lectura en lugar de cerrarla y de protegerla, disloca(ndo) toda propiedad y expon(iendo) al texto a la indecidibilidad de su lógica doble, plural, carente de centro, la cual no permite jamás que se agote plena y definitivamente su proceso de significación” (párrafo 15).

9 “Loubrieu interpreta el ensayo de Derrida y escribe su lectura mediante los dibujos que, por lo tanto, no se limitan a ilustrarlo o a representarlo en los sentidos tradicionales de dichos términos sino que participan de *Éperons...: Éperons* incluye así dos obras, dos creaciones, dos escrituras” (Gerbaudo 147).

10 En referencia al estreno realizado a fines de 2008, el diario *La Gaceta* de Tucumán publicó: “Los actores partieron de la familiarización con los tres textos y sus estilos completamente diferentes (expresionismo, grotesco bizarro y absurdo); luego se trabajó en la línea de un profundo realismo psicológico de las enfermeras”, contó Pérez Luna (2008).

recorrido, se propusieron definir los espacios en que transcurrirían las acciones, para concluir con los tres que se observan en la puesta en escena. Con ese material se plantearon la deconstrucción textual que subyacía como idea motor de la propuesta. Esa estrategia de lectura/escritura estaba en manos de los “artesanos”, que por medio de la improvisación conectaban “rizomáticamente” los distintos fragmentos que fuesen surgiendo de la acción viva de los actores¹¹.

Los actores construyeron ciertos *núcleos-tema* de cada obra literaria, que en definitiva son universales, tomados en última instancia de la realidad social, y generaron, a partir de la improvisación, su propia obra que es teatral, espaciada, jeroglífica. La creación colectiva en la práctica está asumiendo una discusión semejante a la planteada por Derrida cuando habla de “reducir el órgano”, hacer estallar la secuencia de diferencias autor-texto/director-actor¹². Según señalan Buenaventura y Vidal “[...] impedir que el montaje sea dominado por la concepción previa, lograr que se inscriba en la autoridad del grupo o de la improvisación, es decir ‘del trabajo práctico’ es, según la experiencia nuestra, una tarea fundamental [...]” (Rizk 181).

El concepto de *tema* se acerca al de *mito* en lo dicho por Buenaventura y en el momento del acontecimiento teatral, en donde el grupo se reúne con el público, es éste último quien construye su propio tema, cuenta su propio cuento a la luz de su contexto social. Hablamos aquí de un espectador activo, un *convivante* (Dubatti 49) que, lejos de ser un *voyeur*, un consumidor final que observa la “ilustración del libro”, es un agente activo y participante¹³.

Es decir, el texto de Copi, el de Beckett, el de Genet, el texto social y todos los otros textos que atraviesan a los sujetos-actores y a los sujetos-espectadores que construyen la escena, comienzan a interconectarse, a generar sentidos huidizos que desbordan, claramente, cualquier intento de cristalizar un sentido (o sentidos) de antemano. La improvisación se presenta aquí no como una instancia del proceso de creación de la obra antes de su muestra ante los espectadores, como lo señalaba Buenaventura en su concepción de creación colectiva, sino como la vida misma del texto espectacular, que cambia función tras función,

11 Cuando hablamos de rizoma, lo hacemos en referencia a uno de los modelos abstractos de pensamiento que propone Umberto Eco: “(en) la red, que Deleuze-Guattari llaman rizoma, cada calle puede conectarse con cualquier otra. No tiene centro ni periferia, ni salida, porque es potencialmente infinito. El espacio de la conjetura es un espacio rizomático” (59-60).

12 Se trata de “reducir al órgano”, de volver al instante anterior al nacimiento, al punto donde surge la oposición muerte-vida; para Derrida, Artaud propone un teatro inmortal que no admite ese estado extremo en donde el Dios ladrón le arrebató la vida al hombre y al teatro. La idea de vida-muerte es la idea misma de repetición cíclica; el teatro de la crueldad busca la no-repetición, “reconstituir la víspera de este origen del teatro occidental declinante, decadente, negativo, para reanimar en su oriente la necesidad ineluctable de la afirmación. Necesidad ineluctable de una escena todavía inexistente” (Derrida “El teatro” párrafo 5), una escena *por-venir*.

13 Todo sucede como una fiesta y no como un espectáculo en el sentido convencional del término; en la fiesta los espectadores nunca son *voyeurs* de la escena, sino que se implican y participan activamente del acontecimiento, son cuerpos que se encuentran en el gesto vivo que solo tiene lugar una vez (Derrida “El teatro”).

que vincula cada fragmento con otros de un modo imprevisible, explotando al máximo su poder generador.

Un autor diseminado

Ahora bien, si hablamos de deconstrucción en donde el sentido desborda a los textos previos, donde los injertos textuales puestos en funcionamiento por la improvisación están marcándose recíprocamente produciendo re-semantizaciones permanentes en el texto teatral, entonces: ¿quién puede atribuirse en este caso el rol de autor de la *escritura teatral*: los dramaturgos, los actores, los espectadores, los técnicos, el director?

Si reparamos en lo publicado por el diario *La Gaceta* (2008), veremos que Pérez Luna habla de “una serie de intrigas, traiciones, sometimientos, desconfianzas, violencias, rencores, simulaciones, mentiras y crueldades mutuas (que) configuran las relaciones de poder” entre las tres enfermeras. La directora del espectáculo (quien, además, es la ideóloga del proyecto y quien selecciona y convoca a los actores) propone, a partir de los textos literarios elegidos y en términos generales, un *tema* sobre el cual edificar la obra: “las relaciones de poder”. Los actores, evidenciando aquí un procedimiento cercano a lo propuesto por Buenaventura en su método, construyen una *analogía* (en este caso una situación cotidiana de estas tres enfermeras) a partir de la cual se escribe en escena.

Está claro que si solo se tratase de abordar escénicamente el tema de las luchas de clases, las luchas de poder, incluso vinculándolo con el contexto social actual, podría haberse planteado tal intertextualidad por medio de una dramaturgia literaria, o bien a partir de la dramaturgia del actor que puede improvisar durante el proceso creativo pero llegando a una estructura precisa (siempre mediante la selección del director) que es la que se mostrará al espectador. Sin embargo, este grupo optó por la improvisación y la construcción escénica *frente y con* el espectador; un proceso en donde el espectador, en mayor o menor medida, construye junto al actor.

Pérez Luna señala en la entrevista realizada: “entrenamos la improvisación; no improvisamos por improvisar sino que hay algo que se quiere decir, una posición política. Luego de cada función reflexionamos sobre lo que estuvo bueno y sobre lo que no sumó; igual todo siempre está bueno, trabajamos desde el error” (2009).

La directora vincula la improvisación con una posición política. Este punto es muy relevante, puesto que pone al descubierto que “el hacer” mismo es lo que se quiere transmitir. Es en la improvisación donde el grupo deja planteadas las relaciones-luchas de poder. Esas luchas no son tan solo entre los personajes: Lucía-Irene-Ana-Clara-Solange-Señora-Evita-Madre-Ibiza-Perón-Hamm-Clov-

Nagg-Nell-Gonzalo-Darío-César¹⁴, sino que incluyen a aquellos personajes/espectadores/pacientes que asisten a la función/sala teatral/hospital. La improvisación aparece como el dispositivo más adecuado para incorporar también a los espectadores como artesanos de la obra. Para ello, los actores interactúan insistentemente con el público, tratándolos como “enfermos” que, quieran o no, van a ser atendidos por estas tres enfermeras, porque para eso fueron al “hospital”.

Puestos en el rol de enfermos, los espectadores son, a lo largo de la función, testigos de las miserias humanas que padecen estos tres personajes hospitalarios, encerrados en una agobiante rutina que, infructuosamente, buscan superar a través del juego grotesco de vivir la vida de otros, como si quisiesen purgar su propia angustia existencial por medio de la simulación que, en definitiva, lo único que logra es dejar el tiempo transcurrir y perpetuar la agonía. La ausencia de una salida verdadera, decidida, que movilice a los personajes a la acción transformadora de su realidad, es el rasgo más notorio. Los espectadores están condenados a presenciar esa “inacción” durante el transcurso de la función. No tienen otra salida. Han sido introducidos a un juego y, una vez adentro de la sala, no pueden salir fácilmente, ya que las puertas de acceso también han sido incorporadas al espacio escénico.

Mediante la improvisación los actores, la directora y los espectadores escriben en escena, construyen desde el gesto huidizo, espontáneo, impredecible y efímero el jeroglífico que no puede ser cristalizado en un texto que responda a la escritura fonológica. Las luchas de poder que este colectivo de creación pone en escena incluyen y magnifican otra lucha que no aparece en lo discursivo sino como parte de la *experiencia* con el espectador: la lucha contra el *Dios-autor* que aún hoy sigue *soplándole la palabra* al actor, al director y a los espectadores. *Manejo de calles* ha dado un paso más en este sentido, al “diseminar” la autoría de cada obra, de cada función, en los distintos participantes del hecho teatral. *3x3* es un eterno “borrador”, marcado constantemente por las huellas que deja la improvisación.

Este formato de creación colectiva o dramaturgia de grupo no abandona el posicionamiento político que tan claramente puede leerse en los discursos teatrales desde los setentas a esta parte; sin embargo, la construcción política es planteada aquí en tanto *experiencia*, en tanto *hacer una escritura* que, al mismo tiempo, avanza en el proyecto “horizontalizador” que propone el documento de Buenaventura-Vidal.

Con esta obra, *Manejo de Calles* da un paso adelante en relación a los modos de creación colectiva: visibiliza las huellas que inevitablemente dejó el proyecto de Buenaventura en el teatro latinoamericano, produce, mediante un enfoque

14 Incluyo los nombres de los actores, Gonzalo, Darío y Cesar, ya que los mismos, en ciertos momentos de la función, se representan a sí mismos, como los actores que interpretan a las enfermeras. Se desenmascaran.

predominantemente post-estructuralista, una modalidad de escritura escénica que obliga a redefinir el concepto de actor-autor-espectador en la producción espectacular de nuestros días y con ello materializa cierto reordenamiento de las jerarquías que el teatro moderno tradicional ha instalado como hegemónicas.

Pese a estos emergentes, la tradición modernista aún atraviesa algunas prácticas de creación grupal y a las normativas vigentes para el registro de autores teatrales, al imponer la idea de transcripción a la escritura verbal de toda obra que se ponga en escena en el territorio nacional. Así, muchas producciones teatrales grupales, como la que nos ocupa, deben invisibilizar a sus autores “de hecho”, recayendo generalmente dicha “autoridad” en los dramaturgos de los textos empleados en el proceso creativo, o bien en el director que suele ser quien firma el escrito definitivo, con las implicancias negativas que esto puede acarrear, como se dijo, a la hora de historizar el teatro a partir de sus registros oficiales.

3x3 es una muestra de cierto camino y de ciertas búsquedas metodológicas y políticas que en la actualidad llevan adelante algunos grupos de creación colectiva en Tucumán. Queda pendiente todavía en nuestro medio una adecuación de las normas de derechos de autor que den cuenta de estos avances que en la práctica teatral ya pueden observarse en relación a la figura del autor.

Referencias bibliográficas

- Argüello Pitt, Cipriano. “Creación colectiva y dramaturgia de grupo”. *Revista Picadero* 23 (Abril-Julio 2009): 3-5.
- Derrida, Jacques. “La palabra soplada”. *La escritura y la diferencia*. Buenos Aires: Derrida en castellano; biblioteca pública de filosofía. Transcripción y conversión al formato HTML de la ed.: Barcelona: Anthropos, 1989. 233-270. Web. Consulta: 31 marzo 2011.
- . “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”. *La escritura y la diferencia*. Buenos Aires: Derrida en castellano; biblioteca pública de filosofía. Transcripción y conversión al formato HTML de la ed.: Barcelona: Anthropos, 1989. 318-343. Web. Consulta: 31 marzo 2011.
- . “Las voces de Artaud”- Entrevista con Èvelyne Grossman. *Magazine littéraire*. Transcripción y conversión al formato HTML de la ed.: no 434 (2004). Web. Consulta: 31 marzo 2011.
- Dubatti, Jorge. *Filosofía del teatro 1: convivio, experiencia y subjetividad*. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- Eco, Umberto *Apostillas a El nombre de la rosa*. Buenos Aires: Lumen/Ediciones de la Flor, 1987.
- Figueroa, Jorge. *De marcas y marcos*. Tucumán: Editorial del Rectorado Universidad Nacional de Tucumán, 2000.
- Gerbaudo, Analía. *Derrida y la construcción de un nuevo canon crítico para las obras literarias*. Córdoba: Universitat libros/ Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, 2007.
- Irazábal, Federico. “De la reacción a la técnica”. *Revista Picadero* 23 (Abril-Julio 2009): 6-8.

- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Peretti, Cristina de. “Deconstrucción”. Entrada del *Diccionario de Hemenéutica* dirigido por A. Ortiz-Osés y P. Lanceros. Buenos Aires: Derrida en castellano; biblioteca pública de filosofía. Transcripción y conversión al formato HTML de la ed.: Bilbao: Universidad de Deusto, 1998. Web. Consulta: 31 marzo 2011.
- “Relatos de confesiones y traiciones llegan al escenario”. *La Gaceta* 18 Abr. 2009. 3ª Sección-12. Web. Consulta: 31 marzo 2011.
- Rizk, Beatriz J. *Creación Colectiva. El legado de Enrique Buenaventura*. Buenos Aires: Atuel, 2008.
- Tossi, Mauricio. “El grupo ‘Nuestro Teatro’ y la dramaturgia de Oscar R. Quiroga. Tucumán (1967-1975): indagaciones estéticas y posicionamientos políticos”. *Ese ardiente Jardín de la República. Formación y desarticulación de un “campo” cultural: Tucumán, 1880 – 1975*. Coordinado por Fabiola Orquera. Córdoba, 2010. 345 - 476.
- “Tres estrenos marcarán el ritmo de la cartelera teatral tucumana”. *La Gaceta* 28 Nov. 2008. 3ª Sección. Web. Consulta: 31 marzo 2011.
- Tríbulo, Juan Antonio et al., eds. *Tucumán es teatro*. Tucumán: INT - Wayra Killa, 2006.
- Vidarte, Paco. “Prière d’insérer (se ruega insertar)”. *Volubilis. Revista de Pensamiento*. Buenos Aires] Derrida en castellano; biblioteca pública de filosofía. Transcripción y conversión al formato HTML de la ed.: no 3 (Marzo 1996) UNED. Melilla. Web. Consulta: 31 marzo 2011.

Fecha de recepción: 31/03/2011 / Fecha de aprobación: 24/05/2011